

### Los medios discursivos

Barbachano Ponce, Miguel

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Barbachano Ponce, M. (1991). Los medios discursivos. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 36(143), 55-59. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1991.143.51934>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

---

*LOS MEDIOS DISCURSIVOS*

---

Inicia el amor en el cine con *The May Irvin-John C. Kiss* (1896) peliculita de dos a tres minutos de duración producida por Edison, que recogió en primer plano (CU) el beso de una escena cómica de *The Widow Jones*, comedia que triunfaba en aquella lejana época en Broadway. A partir de entonces y hasta *Sexo, mentiras y video* (1989) de Steven Soderberg, que viene a plantearnos el "safe sex" ante el terror del SIDA, han recorrido las pantallas del mundo un interminable travelling de actitudes amorosas gestuales y verbales. Nuestra intención es recoger ahora las más significativas en un espacio y en un tiempo preciso, aquél que se inicia con el beso del viudo Jones (1896) y termina con la última secuencia de *Escrito sobre el viento* (1956) de Douglas Sirk.

Es decir, sesenta años de besos, lágrimas, caricias, bofetadas... Pero comenzamos a reseñar la gran batalla de los sexos, según la hemos podido leer a través de la escritura de la luz.

Esta pulsión comienza a tomar forma como género cinematográfico, cuando Mary Pickford estremece a los espectadores con *The Mending of the Nets* (1912). Para entonces, y más allá de "boy meets girl" o del "cowboy" que prefiere a su caballo en vez de la cálida dueña del "saloon", el cine danés había dado curso libre a la "Vamp" (Asta Nielsen, Teodosia Goodman, mejor conocida como Theda Bara) y el cine italiano a la "Diva" (Italia Almirante Manzini, Maria Jacobini, Temibili González), ambas reencarnaciones cinematográficas de las mujeres que agitaban las páginas de la peor literatura romántica. La primera guerra (1914-1918) aniquila aquel lascivo verano cinematográfico de largos besos e inversísimos catástrofes, recogidas en películas como: *Los*

\* Profesor adscrito a la Coordinación de Ciencias de la Comunicación de la FCPyS-UNAM.

*morfínomanos*, *Los espiritistas*, *Sueño de opio*, las tres del danés Holger Madsen.

Cuando la paz retorna a los hogares, el cine norteamericano toma el mando en los asuntos cercanos al corazón gracias a varios “script writers” de talento, entre ellos, Anita Loos y Bess Meredyth, y al genio de dos escritores, Vicente Blasco Ibañez y Elinor Glyn. Sus plumas crean inolvidables parejas de celuloide, como John Gilbert y Greta Garbo en *Flesh and the Devil* (1927), o como Rodolfo Valentino y Alla Nacimova en *Camille* (1921), y películas, como *Blood and Sand* (1922), o *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921). Sin embargo, sería necesario volver la mirada hacia los trabajos de Frank Borzage, Charles Chaplin, Murnau, Paley, para tener un panorama completo del amor en el cine de aquella década de jazz y de locura.

Iniciemos con Borzage y con *Humoresque*, cinta que reveló a la masa ardiente y soñadora un temperamento romántico, cuya máxima propuesta resumíase en el triunfo del amor sobre la adversidad. Impulso que quedaría grabado para siempre en *El séptimo cielo* (1927). Si Frank plantea en sus películas la supervivencia del amor, Chaplin crea los receptáculos (caracteres femeninos) capaces de albergar esa pulsión eterna; entre otros, y quizá el más conmovedor, sería Georgina, la protagonizadora de *La quimera del oro* (*The gold Rush*, 1925). Otras dos películas a cargo de dos cineastas alemanes clausuran el panorama. Ellos son Murnau y Paley. La primera lleva el título de *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), la otra *La caja de Pandora* (*Pandora Box*, 1929) con Louise Brooks encarnando a la Lulu del drama teatral de Frank Wedekind. Únicamente nos faltaría citar a *The man you love to hate* (*El hombre a quien usted le gustaría odiar*) del gran Erich von Stroheim y su película clave *Foolish Wives* (1922), seis horas de seducción, infidelidad y sexo (reducidas posteriormente a dos) para cerrar la visión del amor cinematográfico de aquella segunda década de nuestro siglo.

Durante la tercera década —tiempos de depresión y videncia, años de sonorización, estudios y géneros cinematográficos— el amor toma forma en las pantallas a través de dos presencias: Novia Magdalena Dietrich y Greta Lovissa Gustafsson.

A la primera, a la divina Marlene, en aquellos días bajo la dirección de Josef von Sternberg, le debemos memorables encarnaciones, la inquietante Lola-Lola cuyas excitantes tonadillas “Fallingin Love Again” y “I’m Naughty Little Lola” conducirán al respetable profesor Unrath a la degradación y a la muerte; la espía Mata Hari en *Dishonored* (1931); Shanghai Lily en *Shanghai Express* (1932).

Si la Dietrich representó en aquella época el misterio y la magia, la Garbo fue la revitalización de las heroínas sentimentales del pasado: *Queen Christina* (Robert Mamoulian, 1933), *Ana Karenina* (Clarence Brown, 1935); *Camille* (George Cukor, 1936); *Ninotchka* (Ernest Lubitsch, 1939).

Pero no solo Mariene y Greta conmovieron a los cinéfilos de los treinta; existieron otras “star’s” capaces de trastornar sus corazones: Jean Harlow, conocida como “the blonde bomb shell”; Mae West, cuya frase: “I that a gun in you pocket, or are you just glad to see me?” es inolvidable; Bette Davis, Oscar por *Jezabel* (William Wyler, 1938).

Para concluir, únicamente me resta añadir seis importantes cintas, que más allá de las citadas con anterioridad y de las “hankie pictures” que hablaban acerca de las lagrimógenas aventuras de la mujer norteamericana, muestran facetas oscuras y profundas del erotismo de aquellos años. Estas seis, son: *L’age d’or* (La edad de oro, de Luis Buñuel, 1930), el más puro y a la vez más extravagante acto de amor absoluto jamás filmado; *Talui* (Murnau), desafío irreverente a los dioses por el amor a una mujer; *City Lights* y *Modern Times*, en cuyos contextos Chaplin vuelve a crear conmovedores caracteres femeninos: la florista ciega (Virginia Cherrill) y la muchacha hambrienta y ambiciosa (Paulette Goddard); *King Kong* (Schoedsack y Cooper, 1933), otra vez la confrontación sentimental entre la bella (Fay Wray) y la bestia (el gran mono Kong); *Drácula* (Tod Browning, 1933) anécdota sadomasoquista de ecos sangrientos.

Cuarta década: años de guerra y a partir de su segunda mitad consolidación de dos monolíticos centros de poder en permanente pugna; disolución del Imperio Británico; surgimiento y reconocimiento del Tercer Mundo. Cuarta década: cine al servicio de la conflagración armada; después de 45, neorealismo italiano y nuevos centros de producción cinematográfica (Polonia, Hungría, Alemania Democrática, Checoslovaquia, Yugoslavia), avances técnicos importantes (cámara, filmstock’s, color; grabación sonido) pero también retrocesos en Hollywood (competencia con la TV, huelgas, leyes anti-trust, maccartismo, fuga de talentos).

Desde el punto de vista del género romántico, el público de los cuarenta cuenta con tres artistas menores que poseen clase y refinamiento: Dorothy Maguire, Margaret Sullavan, Joan Fontaine, y dos super estrellas, Ingrid Bergman y Rita Hayworth.

La Bergman comienza su carrera en el cine norteamericano trabajando en *Intermezzo* (1936). Después encarnará en el celuloide a tres turbulentas mujeres. Primero, en *Casablanca* (1942) al lado de Humprey Bogart; dos años más tarde, en *Gaslight* junto a Charles Boyer, luego, en *Spellbound* (1945) cerca de Gregory Peck.

La segunda, la adorable Rita, protagonizará también a la mujer enamorada en tres ocasiones: doña Sol en *Sangre y arena* (1941); Gilda en 1946, alrededor de Glenn Ford (años más tarde la bomba termonuclear que incendiará el atolón de Einiwetok llevará sobre su lomo el nombre de Gilda), Elsa Bannister en *The Lady From Shanghai* (1947).

Si esas son las diosas del amor en los cuarenta, sin olvidar a Bette Davis en

*Stolen Life*, ni a Joan Crawford en *Mildred Perce*, ni a Jennifer Jones en *Duel in the sun*, y mucho menos a Vivian Harthey (alias Vivien Leigh) en *Gone With the Wind*; sin olvidar tampoco, a las parejas de la época; Katherine Hepburn y Spencer Tracy, Jeannette MacDonald y Nelson Eddy, Myrna Loy y William Powell, Greer Garson y Walter Pidgeon, los estilos fueron fundamentalmente dos. Uno a partir del 42, cuando once millones de varones vestía el uniforme militar, estuvo al servicio de los problemas de las mujeres (madres, esposas, novias, viudas) que venía a buscar vías de escape, sendas de consolación, caminos de resignación bajo la cálida luz de las pantallas. Otro —el segundo— surge una vez terminada la Segunda Guerra Mundial y está a cargo de un género recién fundado, el “Film-noir” o “Cine negro”, en cuyo desgarrado contexto Lana Turner, Lauren Bacall, Mary Astor y otras estrellas se transforman en brujas intrigantes, duras, llenas de codicia y lujuria.

Los cincuenta giran cinematográficamente alrededor de Marilyn Monroe, que otorgando aliento en los fotogramas a Angela Phinlay (*The asphalt jungle*, 1950, de John Huston), a Rose Loonis (*Niagara*, 1953, de Henry Hathaway), a Lorebi (*Gentlemen prefer Blondes*, 1953, de Howard Hawks), a Cherrie (*Bus Stop*, 1956, de Joshua Logan) se convertirá en el símbolo sexual de la época. Pero esos frívolos bamboleros viene a realizarlos la Monroe en un ambiente histórico caldeado por la paranoia maccartista, la amenaza nuclear, la guerra fría, la lucha caliente en Corea y Vietnam (Dien Bien Phu), la segregación racial (Martín Luther King), la delincuencia juvenil, y el inicio masivo de la drogadicción. Mundo sordido, henchido de tormentas, en cuya atmósfera se hacen añicos románticos anhelos, arcaicas nostalgias. Entonces, ese cosmos traumatizador será necesario buscarlo no en *The Seven Year Itch* de Billy Wilder, donde Marilyn encarna a la traviesa chica, sino en las obras teatrales de Tennessee Williams llevadas al cine: *A Street car Called Desire* con Marlon Brando y Vivien Leigh, dirigidos por Elia Kazan; *The Rose Tattoo*, estelarizada por Anna Magnani y realizada por Mann; *Cat on a Hot Tin Roof* y *Suddenly Last Summer*, ambas protagonizadas por Elizabeth Taylor; *Sweet Bird of Youth*, que clausura el ciclo en 1952.

Pero no sólo Williams, Monroe, y las otras “sex hitteen” nos hablaron a través de las imágenes en movimiento de la comezón erótica de la quinta década. También Keji Mizoguchi desde el Lejano Oriente (Japón) nos contó a través de la pantalla acerca del éxtasis de la exaltación amorosa en *Cuentos de la luna de agosto* (1953) y *La emperatriz Yang Kwei-tei* (1955). Y desde Europa en esos años, también nos supieron contar historias de amor Alain Resnais (Francia) cuando trasladó al cine las vertiginosas pasiones de una mujer colaboracionista (Emmanuelle Riva) en *Hiroshima Mon Amour* (1959), Luchino Visconti (Italia) cuando nos cuenta en *Senso* (1954) la historia íntima de la condesa Serpieri (Alida Valli) y su ardiente despertar a la sensualidad; Michelangelo Antonioni, cuando relata con la escritura de la luz el oculto

“affair” de Paola (Lucia Bose) y Guido (Massimo Girotti), en *Cronaca di un amore* (1950); Max Ophuls (Alemania/Francia) cuando nos recuerda los amores escandalosos de la estrella femenina del Mammoth Circus de Nueva Orleans en *Lola Montes* (1955); Charles Chaplin cuando recrea con infinita melancolía la relación entre el payaso Calvero y la bailarina Terry (Claire Bloom) en *Limelight* y para terminar este “travelling” narrativo, usaremos, a modo de reflexión final, esta idea de François Truffaut, de manera luminosa en su libro *Las películas de mi vida*. Escribió el cineasta: “Quién no hubiera conocido la vida sino a través del cine —referencia insoslayable a la cinemática expuesta en este texto— hubiese podido creer que los niños vienen al mundo como fruto de un beso en los labios, y además... con la boca cerrada. ¡Bien que han cambiado las cosas hoy! Las películas eróticas o pornográficas constituyen una explanación o al menos la deuda que pagamos por sesenta años de mentira cinematográfica sobre los asuntos del amor...! Desde *May Irvin-John C. Kiss* hasta *Written on the Wind*, 1956, de Douglas Sirk —diría yo—, para ipsofacto agregar que a partir de la “Nouvelle Vague” (sexta década) comienza una nueva era para el amor en las pantallas del mundo.

